

Hubert Moßburger

Robert Schumanns Beitrag zur Emanzipation der Dissonanz

Arnold Schönberg sah in dem von ihm stammenden Begriff der „Emanzipation der Dissonanz“¹ den Endpunkt einer Entwicklung, die sich seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts anbahnte und in ihm selbst ihren Vollender fand. Aus den stetig zu wachsenden Dissonanzen in der Musik der Spätromantik zog Schönberg die Konsequenz, ganz auf die Tonalität, als deren entscheidendes Kriterium das Konsonanzprinzip gilt, zu verzichten. Robert Schumann, den Schönberg an keiner Stelle im Zusammenhang mit der *Emanzipation der Dissonanz* erwähnt,² befand sich noch vor der „Krise“ der romantischen Harmonik, die nach Ernst Kurth Wagners *Tristan* auslöste.³ Schumann bewegte sich stets im Rahmen der Tonalität, die er in seiner Art der subtileren Differenzierung nie ernsthaft in Frage stellte. Wie erscheint es aber legitim, zwei Komponisten, die völlig entgegengesetzten kompositionsgeschichtlichen Kreisen angehörten, in bezug auf einen Sachverhalt zu untersuchen, der nur bei einem von beiden in seiner Bedeutung als technisches Korrelat zur Atonalität zutreffend erscheint?

Diese Frage klärt sich, wenn man die von Schönberg selbst aufgestellte Beobachtung gelten läßt, daß Tonalität und Emanzipation der Dissonanz keine sich ausschließenden Gegensätze, bzw. Atonalität und Emanzipation der Dissonanz keine voneinander abhängigen Größen sind. Die Konstituierung von „Tonalität hängt nicht davon ab, wieviele und wie weitgehende Dissonanzen verwendet wurden, sondern davon, ob (1.) diese Akkorde auf die Tonart beziehbar waren, (2.) ob diese Beziehung stark genug herausgearbeitet wurde“.⁴ Der Schönbergsche Begriff von der Befreiung der Dis-

¹ Arnold Schönberg: *Gesinnung oder Erkenntnis?*, in: 25 Jahre Neue Musik. Jahrbuch der Universal-edition in Wien 1926, wiederabgedruckt in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (= Gesammelte Schriften I), hrsg. v. Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M. 1976, S. 209 u. 211.

² In seiner *Harmonielehre* (1911) erwähnt Schönberg zweimal den Namen Schumann und zwar einmal in Zusammenhang mit „unaufgelöste(n) Septakkorde(n)“ im Lied „Ich grolle nicht“ op. 48, Nr. 7 (T. 6-8), und an anderer Stelle nennt er das Finale aus dem *Klavierquintett* op. 44 als Beispiel „schwebende(r) Tonalität“ (Arnold Schönberg: *Harmonielehre*, Auflage Wien 1986, S. 405 u. 460).

³ Vgl. die Abhandlung *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“* von Ernst Kurth (Bern u. Leipzig 1920), der im Harmoniestil des *Tristan* die „kritischste Höhepunktswende“ der romantischen Harmonik sieht, in deren „Brennpunkt die zusammenlaufenden Strahlen vereinigt“ werden (Vorwort, S. XII, Hildesheim 1985).

⁴ Arnold Schönberg: *Probleme der Harmonie*, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, S. 229f. Beispielhaft führt Schönberg hierzu zwei Akkordsätze an, wobei im ersten „keine unaufgelöste Dissonanz vorkommt und deren sämtliche Akkorde jeder für sich ohne weiteres auf eine Tonart beziehbar sind und bei welchen doch kein Zweifel besteht, daß kein tonales Zentrum vorliegt und darum auch keine Modulation“ (s. hierzu auch die extreme Auffassung Eugen Schmitz', der den Atonalitätsbegriff in Abgrenzung von der quintverwandtschaftsbestimmten Durmolltonalität auch auf die konsonante Dreiklangsharmonik Palestrinas überträgt, bzw. Ludwig Finschers Begriff der „Dreiklangsatonalität“, vgl. dazu: *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, Sonderband I, hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1995, Art. *Atonalität*, S. 47 u. 73). „Andererseits aber“,

sonanzen, die weder „die Tonalität [...] stören“, noch Atonalität garantieren, erweist sich somit als ein von der Beschreibung tonaler oder atonaler Kompositionsweisen unabhängiges Moment. Die Emanzipation der Dissonanz kann also vor dieser Voraussetzung auch innerhalb der Tonalität stattfinden und untersucht werden, ohne daß dabei anachronistisch verfahren wird.

In einem Aphorismus stellt Schumann seinen progressiven Dissonanzbegriff dar: „Die Antichromatiker sollten bedenken, daß es eine Zeit gab, wo die Septime ebenso auffiel wie jetzt etwa eine verminderte Oktave und daß durch die Ausbildung des Harmonischen die Leidenschaft feinere Schattierungen erhielt, wodurch die Musik in die Reihe der höchsten Kunstorgane gestellt wurde, die für alle Seelenzustände Schrift und Zeichen haben“.⁵ Dieses Zitat ist in zweierlei Hinsicht aufschlußreich. Zum einen ist hier von einer geschichtlich bedingten Veränderung in bezug auf das wahrnehmungsästhetische Moment des „Auffälligen“ die Rede, das immer schärfere Dissonanzen, Schönberg würde sagen: fernerliegende Konsonanzen, betrifft. Zum anderen wird damit der Forderung des fortschreitenden Zeitgeistes entsprochen, weiter differenziertere Gestaltungsmittel zum Ausdruck komplexer werdender Gefühls- und Seelenzustände bereitzustellen.

In kompositionstechnischer Hinsicht legitimiert Schumann die Loslösung der Dissonanz von den Regeln der Stimmführung. In seinem musiktheoretischen Lexikonartikel über die „Auflösung“ fügt Schumann nach einer Beschreibung der Regel hinzu: „Doch hat sich die neuere Zeit auch hier von den altängstlichen Normen, nach denen die einzelnen Dissonanzen regelmäßig vorbereitet und aufgelöst wurden, losgemacht. Sie hat nicht unrecht daran“.⁶

Die Kluft zwischen den reaktionären Hütern des strengen Satzes und der sich als „Beethovener“⁷ bezeichnenden musikalischen Avantgarde, zu der sich auch der junge Schumann zählte, wird aus einem imaginären Dialog zwischen einem konservativen Kantor und dem Stürmer und Dränger Florestan bezüglich des „erste[n] Akkord[s] im Endsatz“ der neunten Sinfonie von Beethoven deutlich: „Was ist er weiter, Kantor (sagte ich zu einem zitternden neben mir), als ein Dreiklang mit vorgehaltener Quinte in einer etwas verzwickten Versetzung, weil man nicht weiß, ob man das Pauken-A oder das Fagotten-F für Baßton nehmen soll? Sehen Sie nur Türk, 19. Teil, S. 7! – Ah, Herr, Sie sprechen sehr laut und spaßen bestimmt. – Mit leiser, fürchterlicher Stimme sagte ich ihm ins Ohr: Kantor, nehmen Sie sich vor den Gewittern in Acht! der Blitz schickt keinen Livreebedienten, eh' er einschlägt, höchstens einen Sturm vorher und drauf einen Donnerkeil. Das ist so seine Manier. – Vorbereitet müssen

fährt Schönberg in bezug auf sein zweites Notenbeispiel fort, „kann man umgekehrt solchen Akkorden sowohl als aber auch komplizierteren, die durch nichts auf eine Tonart hinweisen, tonale Dreiklänge und ähnliche Folgen anreihen und hierdurch im nachhinein den Anschein erwecken, als ob die vorhergehenden Dissonanzen, so unbehandelt und so ungelöst sie auch aufgetreten waren, sich auf diese Tonart bezögen“. Darauf stellt Schönberg die rhetorische (nicht zu beantwortende) Frage: „Welcher von beiden Sätzen ist tonal, welcher atonal?“

⁵ Robert Schumann: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. v. Martin Kreisig, Leipzig 1914, Bd. I, S. 22 (im folgenden: GS I oder II).

⁶ Schumann, GS II, S. 205.

⁷ Schumann, GS I, S. 144f.

solche Dissonanzen dennoch – da stürzte schon die andere herein. Kantor, die schöne Trompetenseptime vergibt Euch“.⁸ Das unerhört Neue dieser berüchtigten Schreckensfanfare ist nicht nur die unvorbereitet eintretende Dissonanz, die durch keinen „Livreebedienten“ angekündigt wird, womit ihr gleichsam die Tradition abgeschnitten ist, sondern die Art der Dissonanz selbst. Vorhalts- und Auflösungsnoten treten, entgegen der Regel, gleichzeitig auf, so daß hier nicht mehr von einer Stimmführungsdissonanz gesprochen werden kann, sondern von einer modernen, für die Weiterentwicklung der Harmonik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mitentscheidend beitragenden Zusatzdissonanzen.⁹ Sekundzusätze zu Dreiklangstönen lassen sich nicht mehr sinnvoll als eigentliche Akkorddissonanzen in die Terzschichtung integrieren, die, als immer höhere Terzenaufstufung des Dreiklangs vom Septakkord über den Nonenakkord bis hin zum Tredezimenakkord ein zweites, weniger aggressives Moment bei der allmählichen Zersetzung der Tonalität darstellt.¹⁰ Die Zusatzdissonanzen führen, wie die gesteigerte Form der Schreckensfanfare als Ineinanderschachtelung eines Tonikadreiklangs mit seinem verkürzten Dominantseptnonenakkord im weiteren Verlauf des vierten Satzes (T. 208 f.) der Neunten Sinfonie von Beethoven zeigt, zur Clustertechnik des 20. Jahrhunderts.

Sowohl die unvermittelt eintretende Dissonanz als auch die Technik der Klarschärfung durch Zusatzdissonanzen, die eine Emanzipation der Harmonik von der Stimmführung bedeutet, werden bei Schumann zu essentiellen Bestandteilen seiner Komposition. Die poetisch offenen, unvermittelt dissonant einsetzenden Anfänge¹¹

⁸ Ebda., S. 40f.

⁹ Als historischer Vorläufer gilt die in der Generalbaßpraxis um 1700 gebräuchliche Acciacatura (Ganztonzusatz) bzw. der Mordent (Halbtongusatz), die beide zum Dreiklang nur flüchtig mitangeschlagen wurden. Nach Carl Dahlhaus werden die Zusatzdissonanzen „erst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts [...] wieder oft gebraucht“ (Art.: Konsonanz-Dissonanz, in: MGG2S, Bd. 5, 1996, Sp. 575).

¹⁰ Neben der Emanzipation der Harmonik von der Stimmführung, d. h. der Etablierung von Dissonanzen zu (terzgeschichteten) Akkordtönen bzw. von ebenso nicht mehr stimmführungsbedingten Zusatztönen, ist für die Geschichte der Selbstbestimmung der Dissonanz auch der umgekehrte Fall, die Emanzipation der Stimmführung von der Harmonik, von Bedeutung. Während dort der Primat des verselbstständigten Klangs, des Klangwerts per se vorherrscht, ist hier der Primat des Linearen entscheidend. Der gleichsam „rücksichtslose Kontrapunkt“ entwickelt sich von der polyphonen Durchdringung eines noch im Hintergrund wirkenden funktionsharmonischen Satzes und dessen allmählicher Überwindung (Ernst Kurth zufolge entstehen „ungelöste Dissonanzen“ dadurch, daß „an die Stelle der altängstlichen Abstützung auf den akkordlichen Untergrund [...] dessen Überwindung durch den immer stärker erfüllten linearen Zusammenhalt“ trete (Romantische Harmonik, S. 364) bis hin zu Arnold Schönbergs Postulat von der „Rechtfertigung durchs Melodische allein“ (Harmonielehre, S. 466). Schumanns nicht unerheblicher Anteil an dieser Entwicklung, bei der die Dissonanz durch den Übergang der harmonischen zur melodisch-motivischen Logik gewissermaßen freien Handlungsspielraum erhielt, müßte eine eigene Studie untersuchen.

¹¹ Der dissonante Werkbeginn fällt dabei, von wenigen Ausnahmen abgesehen, in der Regel mit einem nichttonikal beginnenden Akkord zusammen. Nach einer statistischen Studie über *Das Phänomen der atonikal Werkeröffnung in der Klaviermusik von Ph. E. Bach bis R. Schumann* von Lieselotte Theiner führt Schumann die Liste der Komponisten mit 25,45% der nicht tonikal beginnenden Klavierwerke vor Chopin (17,38%), Mendelssohn (8,1%), Schubert (7,38%), Beethoven (4,71%) und anderen an (Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 28, 1977, S. 115ff.). Diese Studie unterscheidet sich von der folgenden Aufzählung dadurch, daß sie auch die konsonanten Anfangsakkorde (nicht nur der Klaviermusik) miteinbezieht.

sowie die im Pedal verschwimmenden, im romantischen Zwielficht zwischen Konsonanz und Dissonanz schimmernden Reizklänge seiner Klaviermusik¹² prägen unverkennbar die Faktur seines Tonsatzes zur persönlichen Handschrift.

Ein wesentliches Merkmal für die Entwicklung zur Selbstbestimmung der Dissonanz ist ihre ausbleibende Auflösung. Die Suspendierung vom Auflösungszwang, das Herauslösen der Dissonanz aus ihrer Determinierung durch die Konsonanz, ist der technische Kern des Schönbergischen Begriffs der Emanzipation der Dissonanz. Dis-

Die hier zur Diskussion stehenden dissonanten Werkanfänge nehmen bei Schumann die unterschiedlichsten Formen an:

D⁷: op. 15, Nr. 13; op. 25, Nr. 12; op. 42, Nr. 7; op. 64, Nr. 1; op. 95, Nr. 1; op. 96, Nr. 2.

D⁹: op. 6, Nr. 2; op. 9, Nr. 6; op. 15, Nr. 4; op. 16, Nr. 1; op. 17, 1. Satz; op. 18; op. 25, Nr. 18; op. 39, Nr. 5; op. 48, Nr. 9; op. 57; op. 81, Overture; op. 99, Nr. 7; op. 101, Nr. 4; op. 124, Nr. 2 (insgesamt 14 mal!).

Im folgenden wurden nur die Klavierlieder untersucht:

(D^v) Sp: op. 25, Nr. 21; op. 30, Nr. 2.

(D⁷) S: op. 40, Nr. 1.

DD^v: op. 31, Nr. 2; op. 40, Nr. 4.

DD^v₅: op. 48, Nr. 12.

D^{DDv}: op. 52, Nr. 2.

T^{4<}: op. 83, Nr. 1.

T^{D7}: op. 30, Nr. 3; op. 74, Nr. 7.

T^{DDv}: op. 37, Nr. 8.

s⁵₆: op. 48, Nr. 5.

s⁹₈: op. 48, Nr. 1.

Von den insgesamt 246 Liedern Schumanns beginnen etwa 10% mit einer Dissonanz! Dieser Befund fällt im Vergleich zu Lieselotte Theiners Ergebnis von 25% in den Klavierwerken (bei denen die konsonanten Klänge mitgezählt wurden!) nur aus gattungsspezifischen Gründen geringer aus. Denn in einem dissonant einsetzenden Vorspiel, das unter anderem den Einsatz der Singstimme vorzubereiten hat, fällt die Dissonanz weit mehr ins Gewicht, als in der rein instrumentalen und subjektiven Klaviermusik. Daraus kann mit aller Vorsicht gefolgert werden, daß Schumann weniger an der intonatorischen Funktion des Vorspiels, als vielmehr an der unmittelbaren Einführung der das Lied beherrschenden Stimmung, und sei sie eine dissonante, gelegen war (Schon der Biograph August Reissmann wies auf die Stileigenheit Schumanns hin, daß er „den Zuhörer mitten in eine Stimmung hinein“ versetze, in: *Robert Schumann. Sein Leben und seine Werke*, Berlin ²1871, S. 83)!

¹² In *Andante und Variationen* für zwei Klaviere, op. 46 entsteht im 16-taktigen Thema durch dreifache Funktionsüberlagerung (das Werk beginnt mit einer Tonikaquinte mit gleichzeitigem Dominantseptnonenakkord, dessen None zusätzlich durch eine übermäßige Oktave vorgehalten wird; ebenso könnte man von einem Tredezimenakkord sprechen oder von der gleichzeitigen Präsenz von Tonika, Dominante und Subdominante) sowie durch einspringende Nebennoten (freie Vorhalte) ein durchschnittlicher Dissonanzanteil von 76% (gewertet wurden achteelweise alle intervallischen Zusammenklänge; im Vergleich dazu der erste Satz aus den *Kreisleriana*, op. 16, T. 1-8: 65 % und das *Klaviertrio g-Moll*, op. 110, 1. Satz, T. 1-10: 61%)! In der vierten Variation (*Più animato*) emanzipieren sich die Vorhalte des Themas zu akkordeigenen Zusatzdissonanzen, wobei durch deren Reihung Sekundparallelen entstehen. Die sechste Variation (*Animato*) steigert den emanzipierten Klangreiz noch durch Disalteration (im Auftakt: *des* und *dis* gleichzeitig) sowie durch reale Figuration auf betonter Zeit (beispielsweise kommt im zweiten Takt durch die leittonigen Vorhalte zum B-Dur-Tonikaklang ein A-Dur-Akkord zustande bzw. im darauffolgenden Takt der halbtönenversetzte E-Dur-Septakkord vor dem eigentlich gemeinten Dominantseptakkord auf *F*). Diese Art „sukzessiver Bitonalität“ wird mit der themeneigenen simultanen Bifunktionalität kombiniert.

sonanzen werden den Konsonanzen gleichgestellt und dementsprechend auch „genauso wie Konsonanzen“¹³ behandelt, d.h., sie sind nicht mehr auflösungsbedürftig.

Der stellenweise geradezu inflationäre Dissonanzgebrauch in der Musik Robert Schumanns¹⁴ hat zur Folge, daß sich nicht immer alle Dissonanzen mit Konsonanzen abwechseln können und so einige Auflösungen gleichsam „auf der Strecke bleiben“. Dabei entstehen ganze Dissonanzfelder, die kaum noch elliptisch zu fassen sind und sich erst im letzten Moment kurz vor Schluß auflösen, stellenweise jedoch sogar dies verweigern.¹⁵

Die zeitgenössische Kritik, die in Zusammenhang mit der Rezeptionskonstante des „Bizarren“ Schumanns Kompositionsstil als zu dissonanzhaltig diskreditierte¹⁶ und

¹³ Arnold Schönberg, *Komposition mit zwölf Tönen*, S. 74.

¹⁴ Häufig nutzt Schumann den freien Fall der harmonischen Sequenz, um vor dem Hintergrund eines harmonisch geregelten Ablaufs (meist sind es Quintfälle) stark angereicherte Dissonanzfelder aufzubauen. Im Unterschied zur realen, chromatisch-alterierten Sequenz bei Chopin geschieht dies bei Schumann meist auf tonaler, diatonischer Basis (z. B. op. 15, Nr. 12, T. 27-30 oder op. 133, Nr. 1, T. 5-9). Ein bemerkenswerter Fall findet sich in der *Novellette* op. 21, Nr. 2 (T. 114ff.): Hier verläuft die Quintfallsequenz als fünffache Quartenschichtung im Baß mit Septimenparallelführung in einer Mittelstimme aufwärts. Ist hier nicht die fünffache Quartenschichtung der *Kammersinfonie* von Arnold Schönberg unter dem Deckmantel der tonalen Quintfallsequenz vorausgenommen (vgl. die vierfache, simultane (!) Quintenschichtung als tonmalerischer Ausdruck für das Stimmen der Geigen im Vorspiel zum Hochzeitschor Nr. 22 „Im Hause des Müllers, da tönen die Geigen“ aus *Der Rose Pilgerfahrt*, op. 112)? Die Sequenz erscheint als Ort, an dem Dissonanzhäufungen aufgrund der faßlichen Analogiestruktur des harmonischen Hintergrunds leichter toleriert wurden, gleichsam als historischer Schleichweg zur allmählichen Emanzipation der Dissonanz!

¹⁵ Dissonante Schlüsse finden sich im Vergleich zu den Anfängen verhältnismäßig seltener! Trotzdem scheint Schumann der erste zu sein, der dies im tonalen Rahmen wagt. Der aufgelöste dissonante Schluß bedarf aber, wenn nicht die allgemein gehaltene Begründung romantischer Entgrenzungsbestrebungen herhalten soll, einer besonderen poetischen Legitimation. In Nr. 6 des *Carnaval* ist es der stürmische *Florestan* (so auch die Satzüberschrift!), der von einer Ballszene unversehens zur nächsten stürmt. *Florestan* bricht nach einem zwölf Takte lang repetierten Dominantseptimenakkord in g-Moll ab und schließt sich nach einer kurzen, im folgenden Satz integrierten Überleitung, der *Coquette* (Nr. 7) in B-Dur an. Mit dem Dominantseptakkord am Schluß des vierten Stücks der *Kinderszenen*, op. 15, Nr. 4 bleibt das drängende Bitten des Kindes ebenso offen und unerfüllt wie das „Sehnen und Verlangen“ des Sängers am Ende des ersten Liedes *Im wunderschönen Monat Mai* aus der *Dichterliebe*, op. 48. *Die Nonne* (op. 49, Nr. 3) schließlich, die sich selbst beim Anblick einer glücklichen Braut als „Freudenlose“ enttarnt, empfindet ihren Mangel durch einen unaufgelösten Dominantseptakkord am Schluß des Liedes.

Der Einwand, es handle sich bei den angeführten Beispielen nur um Teilsätze eines Zyklus¹, wodurch die abschließende Dissonanzwirkung geschwächt würde, ist nur bedingt triftig. Denn nur in einem Fall (op. 15, Nr. 4) wird der unaufgelöste Dominantseptakkord im unmittelbar darauffolgenden Stück in derselben Tonart wiederaufgegriffen und zur Tonika geführt. In zwei Fällen (op. 9, Nr. 6 und op. 48, Nr. 1) bleibt der dissonante Schlußakkord unaufgelöst stehen, da das folgende Stück in einer anderen Tonart beginnt. Mit der *Nonne* jedoch wird ein ganzer Zyklus (*Romanzen und Balladen*, Heft II, op. 49) auf einer Dissonanz „abgeschlossen“!

¹⁶ In den *Signalen für die musikalische Welt* (Jg. 7, Nr. 41, September 1849, S. 321ff.) wird ein anonymer Rezensent „beim Hören der neueren Werke Schumanns“ durch „zuviel Dissonanzen, breit angesetzte Vorhalte, maliziös wirkende punktierte Werte ... abgestoßen“ (zit. nach Wolfgang Boetticher, *Robert Schumann, Einführung in Persönlichkeit und Werk*, Berlin 1941, S. 365); In der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom 16. Oktober 1842, Spalte 825f. wird bezüglich op. 33 die „Anhäufung dissonierender Akkorde“ bemängelt (zit. bei Boetticher, S. 366).

ihm Faßlichkeit absprach,¹⁷ versuchte im Fall der Wohlgesonnenheit, die unaufgelösten Dissonanzen für die Theorie und das „erfahrene Ohr des Musikers“ zu retten.

Ignaz Moscheles, dessen Rezension der f-Moll-Klaviersonate op. 14 Schumann in seine *Gesammelten Schriften* aufnahm, konstatierte, daß darin „in manchen Harmonieführungen [...] Dissonanzen gebraucht [sind], deren folgende Auslösung nur einem erfahrenen Ohre die Härte ihres Eindrucks mildern. Die Vorhalte und Suspensionen, deren Entwicklung zuweilen erst im zweiten und dritten Tacte sich erklärt, sind oft herbe, obschon gerechtfertigt. Um dadurch nicht gestört oder beleidigt zu werden, muß man ein erfahrener Musiker sein, der im voraus errät und erwartet, wie sich alle Widersprüche lösen“.¹⁸ Die herben Dissonanzen in Schumanns Klaviersonate verlieren nach Moscheles ihre störende oder gar beleidigende Wirkung nur im „erfahrenen Ohre“. Dies läßt an den von Schönberg erhofften Effekt der „Gewöhnung“ des Ohrs denken, das „nach und nach eine Vielzahl von Dissonanzen kennengelernt und so die Furcht vor ihrer ‚sinnstörenden‘ Wirkung verloren“¹⁹ habe. Jedoch bezieht sich die Hörerfahrung, die Moscheles meint, nicht auf die Faßlichkeit der für sich stehenden Dissonanz, sondern auf die „im voraus“ zu erwartende Lösung „aller Widersprüche“. Die indirekt aufgelösten „Vorhalte und Suspensionen“ werden nicht als Suspendierung vom Auflösungszwang zugelassen, auch nicht, wenn zwischen Dissonanz und Auflösung weitere Dissonanzen treten, sondern nur als vorübergehender Aufschub geduldet bzw. „gerechtfertigt“. Unaufgelöste Dissonanzen erscheinen vor dem Auge und Ohre des „erfahrenen“, d. h. hier: konservativ geprägten Kritikers nur aufgeschoben, nicht aber aufgehoben. Statt aber die Befreiungsversuche der Dissonanz aus dem unmittelbaren Einflußbereich der sie umgebenden Konsonanz gelten zu lassen, unternahm die restriktive Theorie Integrationsbestrebungen, die an der kompositorischen Praxis der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorbeigingen.²⁰

Erst Johann Christian Lobe gelang um die Jahrhundertmitte in seiner Kompositionslehre (1850-67) ein begrifflicher Kompromiß, der sowohl die sakrosankte Auflösungsregel beibehielt, als auch freie, d.h. unaufgelöste Dissonanzen zuließ. In seinem Kapitel „Von der Fortschreitung der dissonirenden Akkorde“ wird zwischen „Auflösung“ in konsonierende Dreiklänge und „Fortschreitung“ in dissonierende Klänge unterschieden. Dadurch werde „nicht allein überhaupt eine freiere Praxis [gewonnen],

¹⁷ Noch 1870 empfand Eduard Krüger in einem Vergleich mit dem *Requiem* von Brahms den Spätstil Schumanns als „fremdartig, weil mir die Faßlichkeit fehlt“, was er unter anderem auch auf die „massenhaften Dissonanzen“ zurückführte (zit. nach Boetticher, S. 375).

¹⁸ Schumann, GS, II, S. 224.

¹⁹ Arnold Schönberg, *Komposition mit zwölf Tönen*, S. 73; vgl. auch ders., *Probleme der Harmonie*, ebda., S. 233. Schon der Musikästhetiker und Bekannte Schumanns, Ferdinand Hand, forderte bei „seltener angewendeten Dissonanzen“, daß sich „das menschliche Ohr ... vielmehr an sie zu gewöhnen [hat], um nicht ein der Natur Widerstrebendes darin zu finden“ (*Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1837, S. 136).

²⁰ Selbst Arnold Schönberg verstellte mit seiner Theorie der Monotonalität, nach der jede tonartliche Ausweichung nur eine „Region“ (*Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*, Mainz 1957, S. 19) der Haupttonart sei, den Blick für die Anerkennung von Schumanns oft schnell wechselnden Teiltonarten als selbständige Tonarten, die nicht mehr unter den Einflußbereich einer dominierenden Haupttonart zu stellen sind. Die integrative Theorie der *Monotonalität* widerspricht sich mit dem ebenfalls von Schönberg stammenden Begriff der *schwebenden Tonalität* (*Harmonielehre*, S. 460)!

sondern auch ein Weg eröffnet [...], auf welchem noch eine unendliche Menge ganz neuer, noch niemals versuchter harmonischer Verbindungen und Wendungen gefunden werden können“. Die „immer weiter fortschreitende Zeit“ verlange eine „Emanzipierung [!] von den alten Regeln“, die anstelle eines „absolute[n] Gesetz[es]“ nur noch die völlige künstlerische Freiheit ausrufen könne: „Alle [dissonierenden Akkorde] können frei eintreten und auf die mannigfaltigsten Weisen frei fortschreiten“.²¹

Der Konsonanzdeterminierung der Dissonanz, die bei Moscheles durch die Anerkennung von „Lizenzen“ eher noch bestätigt als aufgeweicht wird,²² steht in Lobes Kompositionslehre die Vorwegnahme des Schönbergschen Begriffs der Emanzipierung von der strengen und als beengend empfundenen Dissonanzregulierung gegenüber. Das kompositionstheoretische Dokument Lobes, das am Ende des Schumannschen Schaffens steht, weist auf ein wichtiges Moment des Dissonanzverständnisses Schumanns hin.

Die begriffliche Unterscheidung von „Auflösung“ und „Fortschreitung“ birgt unausgesprochen die ästhetische Prämisse in sich, daß zwar die Verbindung von Dissonanz zu Dissonanz als Fortschreitung prinzipiell möglich ist, jedoch im ästhetischen Sinn keine eigentliche Auflösung, die nur durch die Konsonanz erreicht werden kann, darstellt. Die „Emanzipierung“, von der Lobe spricht, bezieht sich vorerst nur auf den technischen Aspekt, der Befreiung vom starren Regelkanon, und nicht auf die Befreiung vom ästhetischen Gehalt der Dissonanz, der dadurch negativ besetzt ist, daß er die Auflösung verweigert.

In diesem Sinn ist Schumanns Tagebucheintragung zu verstehen: „Eine unaufgelöste Dissonanz kann es nicht geben; vielleicht ist aber das Leben eine, welche erst der Tod auflöst“.²³ Die metaphysische Dimension, von der hier die Rede in Zusammenhang mit einem musiktheoretischen Aspekt ist, ist zugleich eine romantische. Der Zwei-Welten-Konflikt läßt die Dissonanz zu einem Symbol für Weltschmerz, Zerrissenheit und die dadurch hervorgerufene Sehnsucht nach einer besseren Welt werden, die vielleicht erst im Tod liegt. Die Utopie der Erlösung, bzw. die Unerreichbarkeit des unendlichen Reichs noch im irdischen Leben verdrängt die Konsonanz zugunsten des adäquateren Ausdrucksmittels einer emanzipierten Dissonanz, die für sich selbst im Leben stehen muß. In der poetischen Schilderung einer spätabendlichen Improvi-

²¹ Johann Christian Lobe: *Katechismus der Kompositionslehre*, Leipzig 1902, S. 43-48. Vgl. Max Regers Ausspruch „Auf jeden Akkord kann jeder andere folgen“ (Brief vom 17. Juli 1902 an C. Sander), der die Funktionshierarchie der durmolltonalen Harmonik in eine „Anarchie der Klangfortschreitung“ auflöst!

²² In Ignaz Moscheles' Rezension der fis-Moll-Klaviersonate op. 11 von Schumann ist der Einfluß des lizenziösen Kontrapunkts des 17. Jahrhunderts noch spürbar. In diesem Dokument über den in der Nachfolge Beethovens „um sich greifenden Romantismus“ versucht Moscheles, Schumanns Komposition vor den „exzentrischen Ausschweifungen in dissonierenden Gräueln des Harmoniereichs“ eines Berlioz' oder vor dem Charakter des „unendlich greller [als Beethoven], ins Krankhafte verzerrt(e)“ eines Liszt' zu schützen: „Florestan ist unter den Romantikern derjenige, der am wenigsten auf Kosten des reinen Satzes durch dissonierende Grobheiten und musikalische Flüche wirken will ... Er greift lieber nach einer Lizenz“; es folgen Notenbeispiele mit dissonanten Akkordfortschreitungen (*Briefe und Gedichte aus dem Album Robert und Clara Schumanns*, hrsg. v. Wolfgang Boetticher, Leipzig 1979, S. 133-138).

²³ Robert Schumann: *Tagebücher*, Bd. I, hrsg. v. Gerd Nauhaus, Leipzig 1982, S. 96.

sationsszene in einem Dom läßt Schumann den Organisten auf einem Septakkord schließen, der von dem „Jenseits“, von dem zuvor die Rede war, zurückführt in das von unendlicher Sehnsucht erfüllte irdische Leben: „noch ein dissonirender Accord u. keiner mehr – o da verlangten die Herzen nach dem milden Trost der Auflösung; aber kein Ton folgte nach u. Alles war stumm. [...] Und was ist denn unser Leben auch weiter als ein zweifelvoller Septimenaccord, der nur unerfüllte Wünsche und ungestillte Hoffnungen in sich führt. Der Fremde [Organist] mußte kein kleines Herz haben, daß er so schließen konnte“.²⁴

Hat die Befreiung der Dissonanz aus dem Konsonanzzwang in musikalisch-technischer Hinsicht schon stattgefunden – das Vorrücken der Dissonanz auf die letzte Bastion der Konsonanz am Schluß eines Stücks in manchen Werken Schumanns bekräftigt dies²⁵ – so ist ihre Motivierung noch ästhetisch bzw. poetisch besetzt. Hier zeigt sich der wesentliche Unterschied zum Schönbergschen Dissonanz-Verständnis. Schönberg strebt, ebenso wie Schumann, nach neueren Ausdrucksmöglichkeiten, die der fortgeschrittenen Zeit entsprechen, jedoch soll nach Schönberg die Dissonanz nicht nur vom Auflösungsdruck durch die Konsonanz, sondern auch von ihrer ästhetischen Wertung befreit werden: „Was Dissonanzen und Konsonanzen unterscheidet“, so Schönberg, „ist nicht ein größerer oder geringerer Grad an Schönheit, sondern ein größerer oder geringerer Grad an Faßlichkeit“.²⁶ Nicht auf das ästhetische Werturteil des „Wohlklang[s]“ oder des „Mißklang[s]“²⁷ sollen die verschiedenen Zusammenklänge festgelegt werden, sondern sie bedeuten nur eine graduell abgestufte Skala unterschiedlich verständlicher Sonanzen.²⁸ „Schönheit“ wird durch „Faßlichkeit“ abgelöst. Und die durch die komplexeren Sonanzgrade erschwerte Faßlichkeit wurde weniger von bestimmten ausdruckshaften, als vielmehr von alternativen formbildenden Momenten, wie vor allem der motivischen Logik, ausgeglichen. Zugespitzt formuliert, befreit Schumann die Dissonanz von formalen Forderungen, die ästhetisch legitimiert sein müssen, während Schönberg umgekehrt die ästhetische Emanzipierung der Dissonanz durch neue faßliche, d.h. formale Momente ausgleichen mußte. Eine absolute, emanzipierte, nur für sich selbst stehende Dissonanz kann es daher in der Atonalität Schönbergs ebensowenig geben wie im to-

²⁴ Ebda., S. 138.

²⁵ Vgl. Anm. 21!

²⁶ Schönberg, *Komposition mit zwölf Tönen*, S. 73f.

²⁷ Ebda., S. 74. Gegen eine ästhetisch-dichotomische Wertung wendet sich schon Anfang des 19. Jahrhunderts Gottfried Weber, der die Gleichsetzung Konsonanz=„Wohlklang“ und Dissonanz=„Uebelklang“ als „gradezu unwahr“ ablehnt (*Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, Mainz 1824, Bd. I, S. 246).

²⁸ Nach Ansicht Gottfried Webers, dessen *Theorie der Tonsetzkunst* Schumann studierte, kann man „die ganze Unterscheidung von Kon-, und Dissonanzen füglich entbehren“ (*Versuch*, S. 251). Anstelle einer spezifischen läßt er allenfalls eine graduelle Unterscheidung zu: „Ihr ganzes Wesen“ drehe „sich blos um das Mehr oder Weniger [...], welches schon seiner Natur nach nicht dazu taugt, eine feste Grenzlinie zu ziehen. Denn ich mögte wohl den Diktator sehen, der aufträte und die Grenze absteckte, wo das mehr Wohlklingende aufhöre, und das minder Wohlklingende anfangen, – welche Tonverbindungen als diesseit, welche als jenseit der Grenze liegend gelten sollen?“ (ebda., S. 253).

nenal Umfeld Schumanns. Emanzipation und Integrationszwang sind zwei Seiten derselben Sache nur unter vertauschten Vorzeichen.

Schumanns Beitrag zur Emanzipation der Dissonanz war weniger einer, der zur Auflösung der Tonalität führte, wie dies bei seinen Zeitgenossen Chopin und Liszt in weitaus höherem Maß der Fall war. Deren Vorstöße in nicht tonales Neuland betrachtete Schumann mit zunehmendem Argwohn. So bemerkte er zur b-Moll-Klaversonate von Chopin: „So fängt nur Chopin an und so schließt nur er: mit Dissonanzen, durch Dissonanzen, in Dissonanzen. Und doch, wieviel Schönes birgt auch dieses Stück!“²⁹ Das „Schöne“, das durch Dissonanzeninflation an den Rand gedrängt wird, ist für Schumann im Finale, das György Ligeti für „das erste atonale Stück in der Musikgeschichte“³⁰ hält, völlig negiert, denn, so Schumann, „Musik ist das nicht“.³¹

Ebenso wird Franz Liszt kritisiert, der die „Ideen der Romantik der französischen Literatur, unter deren Koryphäen er lebte, in die Musik übertragen wollte“ und dabei „in den trübsten Phantasien herumgrübeln und bis zur Blasiertheit indifferent“³² sein würde.

Der immer weiter fortschreitenden harmonisch-tonalen Differenzierung, die Schumann bei Chopin und Liszt mit Sorge verfolgte, setzte er selbst jedoch Integrationsbestrebungen entgegen, die seinen eigenen Dissonanzenstil auffingen. Die Emanzipation seiner Dissonanz fand stets im gewahrten Rahmen der Tonalität statt. In der sinnstiftenden Funktionsharmonik sah Schumann ein haltgebendes und stützendes Rückgrat, das ihn sowohl von der musikalischen und psychischen Selbstgefährdung, sich im Bizarren, Krankhaften und Dunklen zu verlieren, bewahren sollte, als auch den Dissonanzen zu der Freiheit verhalf, die er zum Ausdruck der „feineren Schattierungen der Empfindung“³³ benötigte. Das Moment der ausdrucksmäßigen Differenzierung, das „durch tieferes Eindringen in die Geheimnisse der Harmonie“³⁴ kompositorisch artikuliert werde, ist aber nichts anderes, als das ästhetische Pendant zur Schönbergschen Forderung nach einer graduellen, d. h. feineren Abstufung der Sonanzgrade anstelle einer groben Zweiteilung in Konsonanz=Wohlklang und Dissonanz=Mißklang.

Schumanns Beitrag zur Emanzipation der Dissonanz ist demnach nicht teleologisch-geschichtlicher Natur im Sinne einer allmählich sich selbst zersetzenden Tonart

²⁹ Schumann, GS II, S. 13.

³⁰ György Ligeti: *Rhapsodische, unausgewogene Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen*, in: Neue Zeitschrift für Musik, H. 154, 1993. Dies scheint Paul Badura-Skoda bis heute allgemein verbreitete Ansicht zu revidieren, Liszts *Bagatelle ohne Tonart* sei „überhaupt das erste atonale Stück“ (Badura-Skoda: *Chopin und Liszt*, in: Österreichische Musikzeitschrift 33, 1962, zit. in: *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, S. 74).

³¹ Schumann, GS II, S. 14f.

³² Schumann, GS I, S. 439f. Franz Liszt erblickte seinerseits in Schumann einen „romantischen, zwischen Freud und Leid schwebenden Sinn“ und „in seinem Innern [einen] oft dumpfe, trübe Tonalitäten annehmenden Hang zum Bizarren und Phantastischen“ (Franz Liszt: *Schriften zur Tonkunst*, Leipzig 1981, S. 219).

³³ Ebda., S. 27.

³⁴ Ebda.

mit dem Ziel der Atonalität,³⁵ sondern die Idee, feinste Ausdrucksnuancierungen auf die Harmonie zu übertragen, die innerhalb der Grenzen der Tonalität in der Lage sein muß, ebenso differenzierte Schattierungen bereitzustellen. Dies konnte nicht durch eine konventionelle Konsonanz-Dissonanz-Polarität geleistet werden. Dem Komponisten mußte dafür eine reiche Palette feinsten Sonanzgrade zur freien Verfügung stehen. Schumann prägte vor dem Hintergrund der Tonalität einen Dissonanzenstil aus, der weniger materiell als vielmehr ideell den Boden für den graduellen Dissonanzbegriff Schönbergs, der aus den Emanzipationsbestrebungen der Dissonanz hervorging, bereitete.

³⁵ Dies folgert Margarethe Schweiger aus ihrer Beobachtung, daß „die grösste Bedeutung für Schumanns Harmonik [...] die harmoniefremden Noten“ gewinnen: „Betrachtet man somit die Entwicklungsgeschichte des modernen Atonalismus, so muß man die Anfänge der Emanzipation von der Tonalität bei den Romantikern suchen, unter denen gerade in dieser Hinsicht Schumann eine führende Rolle spielt“ (*Harmonik in den Klavierwerken Robert Schumanns*, Wien 1931, S. 102).